

La *Clara Diana* (Épila, 1580) de fray Bartolomé Ponce y el canon pastoril

por Juan MONTERO
(Universidad de Sevilla)

La *Clara Diana* (Épila, 1580) de fray Bartolomé Ponce es una obra que alcanzó poco éxito entre los lectores de su tiempo y que ha tenido escaso eco crítico hasta la fecha¹. Lejos de nuestro ánimo volver por ella afirmando que estemos ante un caso de injusto olvido. Se trata, simplemente, de un texto con el que hay que contar si queremos hacernos una idea cabal de cómo apreciaron las *Dianas* ciertos lectores cuyos gustos e intereses refleja Ponce. Esto, unido a la posibilidad de aportar algunas precisiones bibliográficas sobre la obra, es lo que nos anima a redactar las páginas que siguen.

Poco es lo que sabemos de fray Bartolomé Ponce de León: «... que fue aragonés de nacimiento; que ingresó en la Orden cisterciense, recibiendo el hábito el día 23 de junio de 1551 en el monasterio de Nuestra Señora de Santa Fe, distante 12 kilómetros de Zaragoza; fue elegido abad de dicho monasterio en el año 1591 y murió a fines de siglo...»². Su producción literaria comprende dos obras, la *Puerta real de la inescusable muerte* (Zaragoza, 1577) y la ya mencionada *Primera parte de la Clara Diana*³. Por lo que a esta última se refiere, lo primero que nos sale al paso es la

¹ Aparte de las observaciones que le dedica Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, 2ª ed. correg. y aum., Madrid, Istmo, 1974, pp. 269-271, conocemos el ensayo de Michel Darbord, «La *Clara Diana* a lo divino», en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon*, Bordeaux, Fèret, 1962, pp. 402-411. De una Tesis doctoral en curso sobre la obra, en la Universidad Complutense, cuyo autor es José Antonio Torre Jurado, dan noticia Francisco López Estrada, Javier Huerta Calvo y Víctor Infantes de Miguel, *Bibliografía de los libros de pastores en la Literatura Española*, Madrid, Universidad Complutense, 1984, p. 178.

² Juan Manuel Sánchez, *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, Madrid, Imprenta Clásica, 1913-1914, vol. 2, p. 529.

³ De la primera de esas obras, que no hemos podido ver para esta ocasión, tenemos la descripción de Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos...*, Madrid, Rivadeneyra, 1863-1869, vol. 3, cols. 1247-49, donde se precisa que se trata de un diálogo cuyo marco es el propio monasterio de Santa Fe, y que en su parte segunda contiene un elogio de la poesía con un catálogo de poetas ilustres, entre los que se menciona a Montemayor. Por cierto que de la descripción que da Gallardo (sobre una edición de Salamanca, 1596) se desprende que los elogios preliminares de la *Puerta*

cuestión bibliográfica. Existe hasta hoy cierta incertidumbre sobre la fecha exacta en que se publicó por vez primera la *Clara Diana*. En algunos repertorios se menciona, en efecto, una impresión de Épila, 1580, seguida de sucesivas reediciones de Zaragoza, 1581, 1582 y 1599, pero sólo había podido comprobarse fehacientemente hasta ahora la existencia de la última de esas ediciones, de la que se conservan ejemplares al menos en la British Library y en la Biblioteca Nacional de Madrid⁴. En una reciente (según quiere el tópico) visita a la segunda de esas instituciones hemos podido ver, sin embargo, que también aparece ahora catalogado un ejemplar de la edición de Épila, 1580, que de esta manera queda confirmada como la *princeps* de la obra de Ponce⁵. En el interior de la cubierta lleva dicho ejemplar una nota manuscrita que reza: «Este Autor no ymprimio mas que esta Diana, y es tan raro, q[ue] no se à visto otro en 36 años de continua experiencia». Debajo de la nota figura una banderilla rectangular con el siguiente texto impreso: «Se comprò en la Libreria de Don Pedro Alonso y Padilla, Librero de Camara del Rey. Madrid, año de 1749». La nota manuscrita se debe, según nos comunica Víctor Infantes, al propio Pedro Joseph Alonso y Padilla, cuya destacada actividad como impresor y librero es bien conocida⁶. La explicación de la singular rareza del libro puede encontrarse en la noticia que nos ha facilitado otro experto bibliógrafo, el profesor Jaime Moll. Y es que el cotejo de los ejemplares de 1580 y 1599 revela que la segunda es en realidad una edición contrahecha de la primera, aunque de unas características que no son las más habituales: para la edición de 1599 se aprovecharon, con nueva portada y otro pie de imprenta, los restos (es de suponer que abundantes) no vendidos de la *princeps*⁷. El procedimiento pretendía seguramente presentar como novedad editorial en 1599 (¿por qué en 1599?) lo que ciertamente no lo era.

Sin temor a equivocarse cabe afirmar que la mayor fortuna crítica de la *Clara Diana* la han alcanzado sus preliminares. Así, se cita con alguna frecuencia el arranque de la «Carta Dedicatoria», donde el cisterciense explica con pormenor de detalles el origen de su proyecto literario:

El año de mil quinientos cinquenta y nueve, estando yo en la corte del Rey don Felipe segundo deste nombre, señor nuestro, por negocios desta mi casa y monesterio de Sancta Fe, tractando entre caballeros cortesanos, vi y leí la *Diana* de Gorge [sic] de Montemayor, la cual era tan acepta quanto yo jamás otro libro en romance haya visto. Entonces tuve entrañable deseo de conocer a su autor, lo

real... pueden ser prácticamente los mismos que figuran en la *Clara Diana*. Otro problema bibliográfico por aclarar, pues.

⁴ Vid. Juan Manuel Sánchez, *op. cit.*, vol. 2, p. 529. Al parecer Gallardo había visto efectivamente un ejemplar de Épila, 1580; *vid. op. cit.*, vol. 3, col. 1247.

⁵ Fray Bartolomé Ponce, *Primera parte de la Clara Diana, repartida en siete libros. Compuesta por el muy Reverendo padre..., monge del monasterio de Sancta Fe, del sacro orden de Cistells. Dirigida al sabio y prudente Lector*. Con privilegio Impreso en la villa de Epila, por Thomas Porralis, 1580. Manejamos reproducción del ejemplar R/14.993 de la Biblioteca Nacional de Madrid, por donde citaremos modernizando ortografía y puntuación.

⁶ Vid. ahora, con más referencias bibliográficas, Begoña Ripoll y Fernando R. de la Flor, «Los cien Libros de novelas, cuentos, historias y casos trágicos de Pedro Joseph Alonso y Padilla», *Crítica*, 51, 1991, pp. 75-97. No se descuide, sin embargo, que según los datos que aporta Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid Gredos, 1974, pp. 478-480, existe con el mismo título una edición posterior del catálogo de Padilla, la cual presenta diferente contenido a la estudiada por B. Ripoll y F. R. de la Flor. En ella se citan muchas obras de materia pastoril, y entre ellas la *Clara Diana*, que a tenor de los datos aquí expuestos era obra que el librero llegó a conocer de primera mano.

⁷ Para el tema de las ediciones contrahechas, *vid.* lógicamente Jaime Moll, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 59, 1979, pp. 49-107. El dato apuntado permite afirmar con poco o nulo margen de error que las supuestas ediciones zaragozanas de 1581 y 1582 nunca existieron.

que se me cumplió tan a mi gusto, que dentro de diez días se ofreció tenernos convidados a los dos un caballero muy ilustre, aficionado en todo extremo al verso y poesía. Luego se comenzó a tratar sobre mesa del negocio. Y yo con algún buen celo, le comencé a decir cuán deseada había tenuta su vista y amistad, siquiera para con ella tomar brío de decille cuán mal gastaba su delicado entendimiento con las demás potencias del alma, ocupando el tiempo en meditar conceptos, medir rimas, fabricar historias y componer libros de amor mundano y estilo profano. Con medida risa me respondió diciendo: «Padre Ponce, hagan los frailes penitencia por todos, que los hijosdalgo armas y amores son su profesión». «Yo os prometo, señor Montemayor, (dije yo) de con mi rusticidad y gruesa vena, componer otra *Diana*, la cual con toscos garrotazos corra tras la vuestra». Con esto y mucha risa se acabó el convite, y nos despedimos. Perdone Dios su alma, que nunca más le vi, antes de allí a pocos meses me dijeron cómo un muy amigo suyo le había muerto por ciertos celos o amores: justísimos juicios son de Dios, que aquello que más trata y ama cualquiera viviendo por la mayor parte le castiga muriendo (siendo en ofensa de su Criador). Sino veldo, pues con amores vivió y aun con ellos se crió, en amores se metió, siempre en ellos contempló, los amores ensalzó, y de amores escribió, y por amores murió. Cata aquí, pues, sabio lector, la primera ocasión y sencillo motivo que me movió a componer mi más oscura que clara *Diana*.⁸

El fragmento en cuestión ha servido, entre otras cosas, de apoyo a diversas hipótesis sobre la fecha exacta de publicación de la *Diana* de Montemayor⁹. Personalmente entendemos que la discusión sobre el tema se limita en realidad a determinar si el libro apareció en 1558 ó 1559, y que, por lo tanto, lo que nos dice Ponce sobre su gran éxito allá por 1559 no sirve en absoluto para decantarse por una u otra fecha (distinto sería si supiéramos que Ponce estuvo en la corte, digamos, el tres de enero de 1559). Si alguna utilidad tiene la «Carta Dedicatoria» de la *Clara Diana*, ésta hay que buscarla fundamentalmente en lo que la misma pueda aportar para la inserción de la obra en la *serie* pastoril. Y a este respecto, lo primero que conviene precisar es la posible fecha de composición del libro.

Los preliminares de la *princeps* indican a las claras que la obra fue redactada con bastante antelación a su fecha de publicación. El libro lleva, en efecto, una aprobación y licencia eclesiásticas fechadas a 13 de octubre de 1577, pero la licencia ordinaria y el privilegio de impresión (diez años para el reino de Aragón) se remontan a mayo de 1571. La «Carta Dedicatoria», por su parte, no es de gran ayuda en este punto: el buen fraile pretende haber escrito su volumen en el mismo año de 1559, mientras estaba en la corte, a vuelapluma y a instancias de un caballero cortesano, que además le habría proporcionado parte de su materia narrativa poniéndole al corriente de diversos y recientes casos desastrados de amor acaecidos en la misma corte. Naturalmente que afirmaciones de este tipo recuerdan demasiado ciertos tópicos del exordio como para creerlos a pies juntillas (qué difícil, por otro lado, discernir en esas protestas de descuido y desgana qué parte lleva el religioso metido en afanes mundanos y qué parte el escritor preocupado por la acogida de su trabajo). Basta (es un decir), sin embargo, adentrarse en la lectura del libro para comprobar de modo bastante seguro que la obra no estaba ultimada antes de 1566, y para concluir, por tanto, que no pasaron ni mucho menos los 12 años que dice Ponce entre la finalización del

⁸ Ff. *v.*-vi. Querríamos dejar al menos apuntadas nuestras reservas para con el texto de Ponce en lo que concierne a Montemayor. Todo parece indicar que el cisterciense exagera en su manera de presentar al lusitano como un escritor ocupado exclusivamente en asuntos amorosos. No creemos que Ponce desconociera del todo su faceta religiosa, que dio motivo a la Inquisición para prohibir sus obras devotas en el *Índice* de 1559.

⁹ Vid. básicamente J. Fitzmaurice-Kelly, «The Bibliography of the *Diana enamorada* [sic]», *Revue Hispanique*, 2, 1985, 304-311; y la réplica de H.D. Purcell, «The Date of First Publication of Montemayor's *Diana*», *Hispanic Review*, 35, 1967, pp. 364-365.

libro y la solicitud de un privilegio de impresión (un detalle que no deja sin realzar, desde luego, la auténtica vocación literaria del cisterciense). Los datos textuales que avalan lo dicho son, por un lado, la cronología interna (fiable en principio) de una de las historias intercaladas, cuyo *incipit* reza: «A nueve del mes de Mayo / año de sesenta y seis» (f. 205v.^o); y, por otro lado, la existencia en el libro V de una especie de Parnaso de autores contemporáneos en el que se mencionan obras de hasta 1566 por lo menos.

Este Parnaso, imitado (aunque no en la forma poética) del que Gil Polo incorpora en el libro III de su *Diana enamorada*, es un buen punto de partida para situar al cisterciense en sus coordenadas literarias. Cita Ponce, para empezar, un reducido grupo de escritores aragoneses: Pedro de Moncayo, el recopilador de la *Flor de varios romances*; don Antonio de Peralta y don Juan de Peralta y Velasco; Marcos Dorantes, que escribió, allá por 1562, poemas preliminares para diversas ediciones zaragozanas de obras de Montemayor; y Jerónimo de Arbolanche, cuyas *Abidas* (Zaragoza, 1566), tan elogiadas aquí por Ponce, merecieron la condena entre otros de Cervantes¹⁰. Todo apunta a que tenemos ahí un pequeño círculo amistoso y literario, como lo prueba que tres de los citados (los dos Peralta y Arbolanche) sean autores de algunos de los elogios que pueblan los preliminares de la obra. Páginas más abajo y tras una turbamulta de autores antiguos vuelve Ponce a los modernos elogiando ahora (f. 25r.^o) a Boscán, Ausias March y (dato más digno de realce) la *Floresta de varia poesía*, que debe de ser naturalmente la obra de Diego Ramírez Pagán publicada en Valencia, 1562. Entre unos y otros menciona Ponce las tres *Dianas* que preceden a la suya, con sus autores: «*Diana* de Montemayor, tan sutil cuanto él buen enamorado» (f. 257r.^o); «Ocho libros de la *Segunda parte de la Diana* del docto, noble, estudioso Alonso Pérez, médico salmantino» (f. 257v.^o); finalmente «Los cinco libros de la *Enamorada Diana* de Gaspar Gil Polo, experto, grave y sutil poeta» (f. 258r.^o). Los libros aparecen en manos de tres ninfas que estaban grabadas en las cortezas de unos álamos. Junto al volumen, cuyo título y autor figuraban en la cubierta o en el lomo, cada ninfa sostenía en sus manos un breve y conceptuoso rótulo alusivo, en términos que se pretenden elogiosos, a la obra en cuestión. El relativo a Montemayor pone: «Creed esas mismas obras», frase con la que Ponce parece insistir en su idea de que el lusitano era tan dado a la pasión amorosa como los propios personajes de su novela. El que corresponde a Alonso Pérez reza así: «Díganse lo que quisieren / de la primera *Diana*, / pues con esta [*i. e.*: 'al lado de esta'] no es galana», elogio que apunta más bien hacia el aspecto estilístico del libro –no en balde Ponce comparte con el salmantino el (mal) gusto por un estilo indigestamente cultista, aderezado en su caso, como en Arbolanche, por arcaísmos y aragonesismos. Algo más críptico resulta el rótulo correspondiente al libro de Gil Polo: «Basta tener entendido / la dama que bien lo quiere / que ninguno lo prefiere», que interpretamos así: 'De este libro no hay más que decir sino que la dama que se deleita con él lo hace a sabiendas de que ningún caballero (por seguir la analogía con *dama*) prefiere esta *Diana* a las otras'; como queriendo decir –conviene puntualizar– que es la que mejor enseña a las mujeres cómo comportarse en el terreno amoroso. De ser cierto lo que dejamos dicho, cabe concluir que el cisterciense aprecia, por este orden, en Montemayor la simpatía afectiva, en Pérez la *galanura* (?) estilística y en Gil Polo la gravedad moral. Al margen de esto, importa subrayar que Ponce está trazando en estas páginas de su libro lo que era el canon de las narraciones pastoriles por la década de los sesenta, cuando él componía la suya. Y nos percatamos así con total

¹⁰ Vid. Jerónimo de Arbolanche, *Las Abidas*, ed. de Fernando González Ollé, Madrid, CSIC, 1969, 3 vols. De las relaciones entre Arbolanche y Ponce se ocupa el editor en el vol. 1, pp. 16-20, proporcionando, entre otras cosas, un cotejo de las dos versiones (una en la *Puerta real...* y otra en la *Clara Diana*) del soneto que Arbolanche dedicó a Ponce.

nitidez de que durante esa década la creación –y recepción lectora, por ende– de una narración pastoril de carácter exento estaba absolutamente ligada al seguimiento de la *Diana* de Montemayor y sus continuaciones. Consideremos ahora desde esta perspectiva la *Clara Diana*.

Que Ponce concibe su obra como una réplica a la de Montemayor queda ya claro por la cita de la «Carta Dedicatoria» que arriba hemos realizado. El sentido de dicha réplica se precisa luego en un par de pasajes de la misma «Carta...»:

... no han faltado escrupulosos que, sin dar en la cuenta de la maraña que la obra lleva, han dicho que no era bien mezclar cosas virtuosas con profanas, lo cual tuvieran razón si se pudiera escusar. Mas como esto vaya como una Tragicomedia recitada entre el diablo, mundo y carne, y en ella se introduzgan el hombre racional con sus potencias y sentidos prevaricados en amores mundanos y la continua batalla que los vicios llevan con las virtudes, cosa más que clara parece donde habla el mundo desde su alcázar, que aquí tan al natural pintamos, no poder se tractar sino cosas del mundo, así como cuando llegamos a la Torre del Conocimiento y Penitencia no poder hablar sino según sus calidades y especies; cuanto más que para dar sabor a desabridos gustos es menester hacer ensaladas gustosas. (Fol. *8r.º)

Ponce –adelantándose seguramente a las críticas que suponía iba a recibir– echa mano aquí de varios tópicos tradicionalmente usados en defensa de la ficción literaria: la enseñanza *ex contrario*, la dorada píldora... El carácter apologético del prólogo le lleva, por otro lado, a enfatizar el componente moral y alegórico del libro, postura que alcanza su culminación líneas más abajo:

... ella [la obra] va toda fundada en lo que arriba dije, digo en la brava y muy intestina batalla que llevan los enemigos del alma con las tres potencias y quiénes son parciales de la una banda y de la otra. Introdúcense en ella el Diabolo como mayoral de los rabaños que siguen al Mundo y Carne; finjo al Mundo como un cazador zagalejo, y cómo la Carne y él se juntan; disimulo la Carne como una polida pastora, que se llame, como en latín, Caro; enseño tener esta pastora Caro tres hermanas menores, llamadas la primera Escualida, la segunda Rutuba, la tercera Felia, que significan, *concupiscencia carnis, concupiscencia oculorum &c. superbia vitae*, según Sant Joan lo escribe en su *Canónica*. Muestro cómo el mayoral Demonio tiene siete hijas legítimas, las cuales disimuladas como pastoras sirven a Caro, que son los siete vicios. Pongo otras siete divinas pastoras, mortales enemigas de las ya dichas, que son las siete virtudes. Fabrico un pastor debajo nombre de Barpolio, que representa el hombre racional. Al fin labro un dechado que palpablemente muestra debajo especulación y metáfora el discurso de nuestra vida y dónde va a parar, como en un cristalino espejo de lo que hoy más se usa en el mundo...¹¹

Ni siquiera esa última alusión a la marcha de las cosas mundanas logra reponernos de la impresión que causa el programa narrativo (es un decir) previamente expuesto. Es evidente que a medida que va avanzando la «Carta...», el elemento novelístico que se anunciaba inicialmente (historias verídicas de amores cortesanos) va cediendo terreno a la que podríamos llamar, con el propio autor, tragicomedia moral y alegórica (sobre un fondo, quizá, de teatro escolar y catequístico). Así las cosas, la única esperanza que nos queda es que Ponce esté ahí, al menos en parte, curándose en salud y hablando, si acaso, con algún lector (¡pero cuán hipotético!) representativo de la mentalidad

¹¹ Fols. *8-º9. Ponce se encarga de vez en cuando a lo largo del libro de recordar al lector su auténtico propósito. Así, por ejemplo, arranca el libro cuarto: «Ya, como habréis notado por el curso del primero, segundo y tercero libro, sabréis cómo debajo del palio pastoril hemos puesto aquello que el Apóstol y Evangelista S. Juan dice que hay en el mundo...» (f. 163r.º); y el libro quinto: «... el sentido que debajo estas significaciones tratamos, que todo es mostrar, como quien recita una tragedia, los efectos viciosos que en viciosos hacen los vicios» (ff. 163-164), etc.

más tradicional. Por suerte, la lectura íntegra de la obra terminará por mostrarnos que esa esperanza no era del todo infundada, y que por los corredores del pesado edificio alegórico se mueven algunas figuras de rasgos humanos (pero hay que llegar hasta los libros quinto y sexto para que esto se deje ver de manera algo nítida). Ya lo observó Michel Darbord: «Le grand art de Fray Bartolomé a été d'introduire de nombreuses histoires particulières par le moyen des inscriptions sur les arbres que la troupe des bergeres s'amuse à découvrir. Elles ont au moins le mérite de nous ramener sur la terre...»¹². Una observación que por sí sola vale para llamar la atención sobre los inconvenientes que arrastra la catalogación del libro como novela pastoril *a lo divino*¹³. No es que le falten elementos para serlo, sino que seguramente le sobran algunos. Como que en su deseo de dar la réplica a la *Diana*, la de Ponce no ha tenido más remedio que adoptar diversos rasgos de su modelo.

La composición de la obra obedece claramente al diseño popularizado por las *Dianas*: una historia de amores pastoriles (Barpolio y su Alma en este caso) sirve de elemento aglutinador a otras colaterales cuyos protagonistas pueden ser o no pastores. La materia se reparte en varios libros (aquí siete como en Montemayor) y la disposición formal del conjunto combina verso y prosa; el final es abierto: todo queda listo para una segunda parte, expresamente anunciada pero nunca publicada. El utópico espacio pastoril se instala en una concreta geografía española, las orillas del Ebro en este caso. Como elemento estructurante de la narración Ponce adopta, al igual que Montemayor, la peregrinación de los pastores hacia un centro que aquí se vuelve doble: primero asistimos al desplazamiento del grupo hacia la casa y palacio de Mundo y Caro (correlato del palacio de Felicia, por tanto), adonde arriban en el libro cuarto. No faltan las coincidencias de detalle con la *Diana*: a la entrada del palacio un padrón anuncia que quien quiera pasar adelante ha de quedar primero registrado por su nombre ante Pluto (el Diablo), a quien Mundo y Caro sirven; el motivo recuerda, naturalmente, el arco de la castidad que da acceso al palacio de Felicia en la *Diana*. Caro (contrahechura de Felicia) se acompaña principalmente de tres pastoras (Felia, Rutuba y Escualida), como aquélla lo hacía de las ninfas Dórida, Cintia y Polidora. En el libro séptimo, sin embargo, el palacio de Caro y Mundo cede su puesto a la Torre de la Penitencia, hasta donde llega Barpolio acompañado de una cohorte pastoril: no hay bodas, pero sí la reconciliación del pastor con su Alma y potencias racionales.

Junto a éstos, no faltan rasgos menores de la invención y disposición de la obra que recuerdan a las *Dianas*, especialmente la de Montemayor. Cabe mencionar entre ellos el *incipit* narrativo con alusiones, como en el lusitano, a la tópica estación del amor; el motivo de la fuente como lugar privilegiado del espacio pastoril (aunque la Fuente de la Gracia le sirve a Ponce, sobre todo, para una larga digresión alegórica); la evocación de la Edad de Oro, cristiana en este caso¹⁴; los debates

¹² Michel Darbord, *op. cit.*, p. 408.

¹³ Según la propuesta de Juan Bautista Avale-Arce, *op. cit.*, p. 269, que por lo demás aceptan tanto Michel Darbord como Francisco López Estrada, *op. cit.*, p. 184 y 543.

¹⁴ El pasaje, en el que habla Ánima a Barpolio, merece ser citado: «¿No te parece, pastor mío, que el mundo que hoy alcanzamos es segundo de aquel primero, en el cual en la primitiva iglesia de Dios había tanta caridad, sinceridad, humildad, santimonia, llaneza, limpieza, paciencia, obediencia, prudencia, templanza, largueza, diligencia, entendimiento, sapiencia, consejo, ciencia, piedad y temor de Dios? Cuando las cavernas de las tórridas y quemantes sierras y montes desiertos de Citia estaban de santos varones llenas, a los cuales no era el mundo digno de tener, según su deífico valor y santidad. Cuando todas las cosas se guiaban por solo el sínderesis de la razón, según ley divina y caridad humana. ¿Mas para qué tanto me alejo, pues se halla cada día nuevo Mundo y muy más mal mundo? Dime, yo te ruego, Barpolio mío, ¿después que tú naciste cuántas vueltas te parece habrá dado el mundo? ¿Cuántas más

sobre la mujer; la inevitable glosa de la *bella malmaridada* (aquí a lo divino y por partida doble); las preguntas y respuestas en liras (como en el libro IV de Montemayor); los (pésimos) versos *sdruciolli* (también cultivados con desigual fortuna por sus predecesores); las frecuentes glosas de villancicos tradicionales; los experimentos métricos y la tendencia a explicar la forma y contenido de algunos poemas (pedantería aprendida en Pérez); etc. En resumidas cuentas, estamos ante un amplio arsenal de elementos compositivos que son otros tantos guiños de reconocimiento para lectores entendidos, capaces de percibir la filiación de la obra en las *Dianas* precedentes. La conclusión se impone: fray Bartolomé contaba con que sus posibles lectores también lo fueran, como él mismo, de Montemayor, Pérez y Polo.

Es verdad que la *Clara Diana* no escatima reproches contra cualquier forma de literatura profana, singularmente contra la de tema amoroso, a la que condena como instrumento de la lujuria¹⁵. Y no es menos cierto que las *Dianas* son los únicos libros que Ponce censura explícitamente:

También pongo los efetos que las tres hermanas de Caro hacen en el Mundo y de qué modo y con qué lazos y aparejos por la mayor parte engañan, así a los hombres como a las mujeres; y qué cosa son las que donde estas pastoras andan pasan al vivo, que son amores, requiebros, conceptos, puntillos, y al fin, por abreviar, *Dianas* de Montemayor, que no lo puedo más encarecer.¹⁶

Pero sería tan precipitado como ingenuo definir la postura de Ponce sobre el tema tomando por único apoyo afirmaciones de ese tipo, que en la práctica resultan, si no desmentidas, sí al menos matizadas por su propia práctica literaria. Lo que a Ponce le preocupa es, como a tantos moralistas de la época, el impacto de la literatura profana sobre lectores no especializados, particularmente las mujeres¹⁷. Sin duda que él preferiría que determinados libros nunca llegasen a las manos de ciertos lectores, pero sabe que de hecho llegan y son leídos con fruición. Para acudir al remedio de tal situación –parece razonar– no bastan las fulminaciones *ex cathedra*, sino que es preciso entrar en competencia directa con tales libros: combatirlos con sus mismas armas. «Contra una *Diana*, otra», sería el lema de Ponce. Ahora bien, para que esto sea posible deben confluír varios factores:

sinceridad y llaneza te parece que hay hoy que habrá mañana, y cuánto más hubo ayer que hoy?» (f. 143r.^o-v.^o).

¹⁵ Así Felia cita entre sus medios para ganar las voluntades «... sonetos, tercetos, octavas rimas, redondillas...» (f. 67 v.^o); Rutuba cuenta entre sus engaños «... lecturas de libros llenos de disparates y fingidas caballerías, parlera y historial composición de profetas» (f. 118r.^o). Lujuria, en fin, se vale de «... libros de amores compuestos de damas y galanes, cartas de requiebros, melindres de mujeres, pasiones de hombres, mensajes de alcahuetas, hablillas de reclizas [sic], señales de noche, paseos de día, devisas de doncellas y libreas de caballeros...» (f. 155r.^o-v.^o); estas últimas palabras diríanse escritas pensando en la historia de Felismena en la *Diana* de Montemayor.

¹⁶ Ff. 163-164. Otra mención crítica, puesta ahora en boca de Tiempo: «Andáos a contemplar vuestras Dianas, / andáos a ver letrillas namoradas, / andáos tras coplas locas y profanas, / andáos leyendo historias desastradas, / andáos tras mujercillas simples, vanas, / andáos siguiendo el Diablo y sus pisadas...» (f. 89v.^o). Una mención neutra, en principio, se produce en la historia de Andria y Agelio, en el libro cuarto; en una contienda de requiebros con otro galán, Agelio canta un villancico que se dice glosado en la *Diana* («Tomó de Montemayor / la tema con que cantar»): «Decid, pensamientos míos, / ¿qué queréis? / Andad, no me fatiguéis». Pero es en realidad una variante de «Pasados contentamientos, / ¿qué queréis? / Dejadme, no me canséis», que sí aparece glosado por el lusitano (vid. Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, ed. de Francisco López Estrada y M^a Teresa López García-Berdoy, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 339). Por cierto que tener tan buen gusto en sus requiebros sólo le valió a Agelio para ser apuñalado por su despechado contrincante.

¹⁷ Vid. ahora el replanteamiento global que hace de la cuestión B. W. Iffé, *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 11-44.

una vocación literaria (indudable en Ponce), una mentalidad abierta al posibilismo pedagógico (Ponce la tiene a su manera) y un modelo literario susceptible de semejante manipulación (y ahí entran las *Dianas*). El aprovechamiento que hace Ponce de su modelo es en realidad doble, pues doble es también la estructura narrativa que el mismo le proporciona. Por un lado, la trama pastoril nuclear le permite construir su aparato alegórico sobre el combate del Hombre racional contra el Diablo para salvar su Alma (es la narración *a lo divino*). Por otro lado, la inserción de historias colaterales (no necesariamente pastoriles) le sirve para desplegar su labor docente en un terreno más próximo a los intereses *mundanos* de sus posibles lectores (y aquí lo narrativo alcanza en ciertos momentos un aceptable nivel de autonomía).

Las historias intercaladas de la *Clara Diana* son cinco: dos en el libro segundo, una en el cuarto, otra en el quinto con una breve continuación en el sexto y una última plenamente a caballo entre el quinto y el sexto. Las tres primeras van en verso y son mucho más breves en su desarrollo que las dos últimas, en prosa. El espacio narrativo de tales relatos lo constituyen en primera instancia los campos y aldeas de Aragón y de Navarra, aunque Ponce lo extiende también a otros lugares de la Península (Lisboa, por ejemplo, en el libro sexto) y aun más allá (Canarias hace de *ínsula pastoril* en el mismo libro). El momento de mayor exotismo se alcanza, sin embargo, en el libro quinto con la historia de Silenio y Tarsia, que arranca «... en los confines de la ínclita Asia, por el lado más ancho que con la gran África se junta, en una ciudad muy fuerte y torreada...» (f. 234v.^o), para acabar, tras larga peregrinación, con Tarsia en las Canarias (según cuenta el libro sexto). Como se ve, Ponce sigue la misma tendencia de Pérez y Polo a extender el campo narrativo más allá de los límites peninsulares en que se movió Montemayor, con objeto de abrir la puerta a episodios de raptos por piratas y navegaciones. Por lo que hace al modo de introducir los relatos en el libro, Ponce se sirve de un modo más bien indirecto: solamente la última de las historias es contada en primera persona por su protagonista, que se incorpora así de manera efectiva al presente narrativo, mientras que en los restantes casos la inserción se produce mediante procedimientos tópicos (las historias en verso, por ejemplo, las leen los personajes escritas en las cortezas de los árboles), o mediante narradores no implicados en lo que cuentan (como ocurre en la historia de Silenio y Tarsia, en el libro quinto). Caso realmente curioso: la primera de las historias intercaladas, en verso, tiene como protagonistas a Barlopio (el pastor principal) y una pastora Vicelia; pero Barpolio, junto con otros pastores, lee su propia historia (de la que en parte también es narrador) escrita en la corteza de unos árboles y por ahí se entera, entre otras cosas, de que sus amores con Vicelia tuvieron como trágico fin la muerte de los dos enamorados. Dejando a un lado la incongruencia argumental (que quizá Ponce pensaba aclarar en la segunda parte) interesa subrayar la presencia del elemento trágico, que es en realidad rasgo común a la mayoría de los relatos intercalados del libro, tanto que varios de ellos culminan con muertes y suicidios de sus protagonistas. La postura de Ponce, en un momento en que ganaba terreno el gusto por las *historias trágicas*¹⁸, obedece evidentemente a una finalidad ejemplarizante, ya que le permite mostrar los desastres que se derivan del amor. Pero junto a estos efectos, que en la pluma del cisterciense resultan de trazo grueso, nos salen al paso planteamientos más sutiles.

¹⁸ La extensión de ese gusto por las *historias trágicas* tiene que ver con la difusión en España de los *novellieri* italianos, particularmente Bandello. Hay que recordar, a este respecto, las *Historias trágicas ejemplares sacadas de las obras de Bandello Veronés...* (Salamanca, 1589), traducción de Vicente Millis Godínez basada a su vez en las versiones francesas de Pierre Boistuau y François de Belleforest. Vid. al respecto Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Éd. du Castillet, 1987.

A Michel Darbord corresponde el mérito de haber llamado la atención, por ejemplo, sobre los elementos pre-cervantinos que presenta la historia de Silenio y Tarsia en cuanto a la desmitificación de la utópica realidad creada por las narraciones pastoriles¹⁹. De la misma manera podría destacarse en la última de las historias, la de Leonarda y Linaro, el esfuerzo por desarrollar una traza de tipo sentimental rematada por el desengaño amoroso del personaje femenino y el consecuente retiro a la vida pastoril²⁰. Aunque no conocemos la parte final de las vicisitudes de Leonarda, la única condena moral que pesa sobre la protagonista se deriva del hecho de que cuando deja de contar su historia se encamina, en compañía de Caro (a la que no reconoce) hacia el palacio donde ésta tiene su morada con el Mundo. Su error parece consistir, por tanto, en la ingenuidad con que se deja engañar por las apariencias de las cosas mundanas. Eso mismo es lo que le habría ocurrido durante su experiencia pastoril en las Canarias, pero –insistimos– esta parte se le queda a Ponce en el tintero, de manera que el relato de Leonarda termina con la pintura de una sociedad pastoril similar a la que caracteriza las otras *Dianas*, con sus amores, juegos y deleites. Allí, afirma Leonarda, «... pasamos la más deleitosa y dulce vida del mundo, estando yo la más contenta y felice mujer de las nacidas» (f. 324v.º). La falta de una condena explícita o integrada en la propia narración a modo de castigo o sufrimiento para el personaje es tanto más significativa cuanto que la historia arranca con una denuncia de la clausura femenina como forma poco recomendable de alejar a las mujeres de amores mundanos:

Ya que por curso de tiempo llegué a los trece años de mi edad, comenzaron muchos y diversos pastores a molestarne (...). Visto por mis deudos esto, juntamente con tomar el consejo primero de mi padre y su parecer (...), determinaron de enviarme a una solitaria cabaña, donde una gran pastora vivía, con algunas de sus hijas, en tan extremo encerramiento que jamás de la puerta afuera consentía a ninguna salir. (F. 264r.º)

La reacción de Leonarda, a la que Linaro ronda pese a la clausura, es sintomática:

Y tanto cuanto mayor yo sabía ser mi clausura por apartarme de amores, tanto yo más moría por ser querida y muy más me hallaba enamorada, lo cual creo debe ser natural, en especial en mujeres, que de su natural condición procuran las cosas que más le son defendidas y mueren por alcanzar aquello que

¹⁹ «Il s'agit d'un type de "novela sentimental", qui fait intervenir les barbaresques et l'on voit que Cervantes, en écrivant le "Cautivo" a enrichi de son expérience personnelle et de son idéologie un sujet à la mode du temps (...). Il ya comme une sorte de mise en action de la critique de Berganza dans le *Coloquio de los perros*...» (op. cit., p. 410).

²⁰ El argumento del relato, que por momentos se asemeja a la historia de Felismena en la *Diana*, viene a ser éste. Leonarda, hija de un rico pastor que vive con unos parientes desde la muerte de su madre, empieza a ser cortejada por diversos pastores al cumplir los trece años, lo que motiva que sus deudos la encierren en una especie de convento para pastoras. Allí Linaro, uno de sus pretendientes, prosigue su empeño y consigue comunicarse con ella mediante cartas; Leonarda le comunica su voluntad de casarse con él. El carteo se descubre y es denunciado al padre de Leonarda. Ésta decide escapar de la clausura y busca refugio en casa de una vieja que la conocía. Deciden marcharse a correr mundo fingiendo que la joven, vestida de hombre, es su hijo Leonardo. Así llegan hasta Lisboa, donde entran al servicio de un rico caballero felizmente casado. Por motivos de negocios este caballero marcha a Flandes. Durante su ausencia se enamora de su virtuosa mujer el hijo de una viuda vecina. Gracias a las astucias de Siernia (la vieja compañera de Leonarda) el joven consigue que la dama incurra en adulterio. Un día Leonarda descubre que el galán no es otro que Linaro. Desconfiando de Siernia y huyendo de Linaro, Leonarda coge un barco que la lleva hasta Canarias, donde toma hábito pastoril y pasa una grata temporada entre los pastores de aquella tierra. Sin embargo, por alguna razón que queda pendiente de ser contada, ha dejado las islas y anda por las riberas del Ebro, donde poco a poco va contando su historia a Caro.

más les van a la mano [i.e. 'estorban'], pues como dice el adagio, «La privación de la cosa es causa de tener más apetito della». (F. 268v.º)

Pasajes como éste hacen evidente que una de las razones por las que Ponce puso sus ojos en las *Dianas* como modelo literario es la preocupación que reflejan esas obras (aunque no todas de la misma manera) por el asunto de la(s) mujer(es), su realización personal y su imagen social. Es cosa sabida que este componente contribuyó de forma importante al éxito de público que alcanzaron las narraciones pastoriles, especialmente entre las propias mujeres²¹. Nada más lógico, por tanto, que Ponce tenga muy presente un público femenino al redactar su obra: a las mujeres quiere llegar y a ellas de manera muy particular quiere transmitir su mensaje de moralista. Esto explica, por ejemplo, que –junto a la tradicional encarnación del mal en figuras femeninas: Caro, Felia, Rutuba, Escualida–, se produzcan en la obra afirmaciones de carácter pro-feminista en el marco de los consabidos debates sobre mujeres del género pastoril. Pese a que la defensa de la mujer corra a cargo de Caro y sus hermanas, la validez del discurso no se pierde por ello dentro del peculiar mundo de la *Clara Diana*, donde Ponce llega a poner en boca de esos mismos personajes oraciones y lecciones morales que ellos han oído decir a otros. Véanse, por ejemplo, las razones de Escualida en favor de la sinceridad amorosa y la obligación social del disimulo por parte de las mujeres:

Todo lo dicho hacen no porque ellas querrían fingir, pues si la libertad que los hombres tienen tuviesen, con más vivas obras y palabras que los mismos hombres lo mostrarían, pues (...) con mayor ternura y limpias entrañas lo sienten [el amor]. Mas déjalo de hacer, visto la larga noticia y experiencia que cada día en las que se fingen más firmes veen, de que en dando alguna mujer algún liviano favor o mostrar alguna indiscreta desenvoltura, luego de todos es juzgada, por todos infamada, entre todos murmurada, y aun de aquél que en más la tenía, menospreciada. ¿Qué libertad tiene una triste mujer, si quisiere vivir honrada y de ninguno juzgada? Por cierto no hallará estatua de templo ni piedra de pozo que más siempre fija haya de estar en un rincón y más fría haya de ser de condición. Mas los hombres dicen lo que quieren, andan por do quieren... (f. 110r.º-v.º)

Aquí, como luego en el libro quinto (ff. 226 sq.), Ponce tiende a presentar las cosas como que las simples mujeres son las víctimas de los engaños e infidelidades de los hombres, de manera que su discurso tiene un doble sentido: exaltación de la condición femenina, por un lado; por otro, recomendación a las mujeres de prudencia y cuidados exquisitos para no caer en los lazos del amor. Para que este planteamiento no termine en aporía tanto en el plano moral como en el narrativo, Ponce debe conceder en su ficción la debida importancia a la cuestión matrimonial, que era desde

²¹ De las diversas protestas contra la frecuente lectura de obras pastoriles por parte de las mujeres citaremos una, salida de la pluma de Alvar Gómez de Castro hacia 1570 en un *Parecer cerca de prohibición de libros de poesía y otros*: «La Diana de Montemayor, con otras dos que la han continuado, son cernícalos de uñas entreveladas, parte coplas, parte prosa; quisieron imitar *La Arcadia* de Sannazaro, pero infelizmente. Tienen [parco?] ingenio, muy poco artificio; tratan la liviandad más descubiutamente, por donde mujeres las leen mucho: libros son que se pierde poco en que no los haya», *apud* Peter E. Russell, «Secular Literature and the Censors: a Sixteenth-Century Document Re-examined», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1982, p. 224. Para un catálogo de las críticas religiosas contra la lectura de obras pastoriles, *vid.* Werner Krauss, «Die Kritik des Siglo de oro am Ritter-und Schäferroman», en *Homenaje a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lania d'estudis Literaris, Històrics i Lingüístics*, Barcelona, Universidad, 1936, vol. 1, pp. 225-246. Sobre el público lector de la *Diana*, *vid.* Maxime Chevalier, «La Diana de Montemayor y su público en la España del siglo XVI», en *Creación y público en la literatura española*, ed. de J.-F. Botrel y S. Salaün, Madrid, Castalia, 1974, pp. 40-55. Un replanteamiento global de la lectura femenina de estas obras propone Elisabeth Rhodes, «Skirting the Men: Gender Roles in Sixteenth-Century Pastoral Books», *Journal of Hispanic Philology*, 11, 1987, pp. 131-149.

Montemayor uno de los elementos argumentales básico en las *Dianas* y que había sido objeto de particular atención por parte de la Iglesia en Trento²². Repasando los relatos intercalados de la *Clara Diana* encontramos una variada casuística al respecto: matrimonio secreto y fuga de Barpolio y Vicelia (ambos se suicidan finalmente); en la segunda historia intercalada hay un matrimonio por imposición paterna de una anónima mujer, enamorada de otro hombre distinto (ambos mueren de forma accidental durante una cita clandestina); matrimonio frustrado por negativa del padre a aceptar para su hijo una esposa de mayor rango social (es la historia de Silenio, que acaba suicidándose, y Tarsia). En la historia de Leonarda y Linaro encontramos dos perspectivas diferentes sobre el tema: de un lado, los propósitos de honesto matrimonio por parte de la pastora se ven frustrados por la imposibilidad de tratar el tema con su padre; de otro lado, Linaro con la ayuda de una vieja alcahueta hace incurrir en adulterio a una honesta y bien casada dama. Pese a la tosquedad predominante en los desenlaces narrativos, parece que Ponce quiere propiciar una solución moderada y prudente al delicado asunto. Por eso advierte lo mismo contra los matrimonios de interés por imposición paterna que contra los matrimonios por amor al margen del consentimiento familiar; avisa de los riesgos que amenazan cualquier situación amorosa, desde la que viven los jóvenes enamorados hasta la de los esposos felizmente casados... Ciertamente sus preferencias apuntan hacia un modelo de matrimonio en el que confluyan armoniosamente amor y consentimiento paterno. Es lo que apunta Leonarda cuando escribe a Linaro:

También, pues que pretendes ser mi esposo,
te digo que yo quiero, y aun requiero,
y no sin gran temblor decirlo oso.

Será, pues, menester que tú primero
molestes a mi padre de tu parte,
pues yo de otra manera nada quiero. (F. 292v.º)

Pero el hecho de que en ningún caso se llegue en la *Clara Diana* a esta solución feliz da a entender una desconfianza excesiva en sus posibilidades de ser realizada. O quizá sea más adecuado decir simplemente que Ponce no logra liberarse nunca plenamente de ciertos resabios eclesiásticos: prefiere señalar (de forma más bien mecánica y rutinaria) los riesgos del amor, sin decidirse a cantar sus glorias humanas.

Aquí detendremos este discurso, dado que no es nuestra pretensión llevar a cabo el estudio minucioso que el libro del cisterciense merecería. Hemos querido simplemente mostrar que por los resquicios del edificio alegórico-moral se intercalan en la obra de Ponce unos relatos que van ganando densidad narrativa a medida que avanza la obra. El autor plantea en ellos una visión

²² Para una contextualización histórica de la doctrina acerca del matrimonio y sus repercusiones en el plano literario, vid. Marcel Bataillon, Cervantes y el «matrimonio cristiano», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 238-255; y, con más amplia perspectiva, los trabajos reunidos en *Amours légitimes. Amours illégitimes en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, dir. Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1985. Sobre la historia del matrimonio secreto o clandestino desde una perspectiva histórico-jurídica sigue siendo válida la exposición de Justina Ruiz Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid, Aguilar, 1948, pp. 1-31. A raíz del Concilio de Trento la literatura tiende a evitar el matrimonio clandestino o, por lo menos, a presentarlo como el primer paso hacia una unión pública, ante la Iglesia. Diríase, por tanto, que Ponce se muestra preconciliar en este tema (al igual que en otros aspectos de su obra, como la representación artística del adulterio y del suicidio).

(pesimista) del amor humano y su realización, poniendo el énfasis en la cuestión matrimonial y en lo que él entiende que debería ser una adecuada perspectiva femenina sobre el tema. Es indudable que semejante preocupación tiene mucho que ver con la elección, como modelo de partida para su obra, de las narraciones pastoriles entonces en boga, modelo que él ha contaminado y en buena medida ahogado con la alegoría didáctico-moral. Para ser más exactos, Ponce toma como punto de arranque las *Dianas*, dado que para la fecha en que él compone su libro (entre 1559 y 1566 aproximadamente) no había otros libros pastoriles españoles (catálogo y norma: *canon*) que los de Montemayor, Pérez y Polo. De esta manera viene Ponce a confirmarnos hasta qué punto libros pastoriles y *Dianas* eran por esos años una misma cosa en el concepto de creadores y lectores. Y lo cierto es que cuando la obra salió a luz en 1580 las cosas apenas si habían cambiado a ese respecto: habrá que esperar todavía un poco para asistir a la refundación del género por parte de Luis Gálvez de Montalvo, (*El pastor de Filida*, Madrid, 1582) y Miguel de Cervantes (*La Galatea*, Alcalá, 1585)²³. En este marco la *Diana* de Ponce demuestra ser al mismo tiempo una réplica y un homenaje, a regañadientes, pero homenaje al fin y al cabo, a unos autores (Montemayor sobre todo) y unas obras que gozaban del máximo favor por parte de los lectores de la época.

*

MONTERO, Juan, *La «Clara Diana» (Épila, 1580) de fray Bartolomé Ponce y el canon pastoril*. En *Crítica* (Toulouse), 61, 1994, pp. 69-80.

Resumen. Durante un par de décadas de la segunda mitad del XVI el canon de la novela pastoril española lo conformaron las diversas *Dianas*, empezando por la de Montemayor (1558 ó 1559) y acabando por la de B. Ponce (1580). Situada en este marco histórico-literario, la *Clara Diana* muestra ser algo más que una versión *a lo divino* del género. Sus narraciones intercaladas plantean cuestiones que ya abordaban sus predecesoras (el amor, el matrimonio, la mujer), con la mirada puesta básicamente en el público femenino aficionado a la lectura de obras de ficción.

Résumé. Durant deux décennies de la deuxième moitié du XVI^e siècle, ce sont les diverses *Dianas* qui constituent le canon du roman pastoral espagnol, depuis celle de Montemayor (1558 ou 1559) jusqu'à celle de B. Ponce (1580). Aussi la *Clara Diana*, resituée dans ce contexte historique-littéraire, s'avère-t-elle être davantage qu'une simple version *a lo divino* d'une œuvre pastorale. Ses récits intercalés y posent des problèmes déjà abordés dans les romans précédents (l'amour, le mariage, la femme), à l'adresse, essentiellement, d'un public féminin amateur d'œuvres de fiction.

Summary. For over two decads in the mid-sixteenth century the canon of Spanish pastoral narrative was conformed by the *Dianas*, from the earliest one by Montemayor (1558 or 1559) to B. Ponce's (1580). Within this literary frame, *Clara Diana* proves to be something more than a *lo divino* version of the genre. Its embedded narratives pose issues that already been tackled in earlier texts (love, marriage, women) by addressing particularly an audience of women who were initiated into reading other fictional works.

Palabras Clave. *Dianas*. Canon pastoril. Lectura. Fray Bartolomé Ponce.

²³ No resta validez a nuestra afirmación, dadas sus peculiares características, la aparición de la obra de Antonio de Lofrasso, *Los diez libros de fortuna de amor* (Barcelona, 1573). Recuérdese, por otro lado, que todavía en 1582 obtuvo y cedió a un librero el privilegio para imprimir una tercera parte de la *Diana*, desconocida hasta hoy, Gabriel Hernández, vecino de Granada (vid. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Santander, Aldus, 1943, vol. 2, pp. 366-367, que reproduce protocolos notariales manejados por Cristóbal Pérez Pastor).